中国传统笙管乐的乐律学研究

国家社科基金一般项目　　编号：2007BD25　　负责人：景蔚岗　　单位：太原师范学院

DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2016.03.016

中国传统笙管乐泛指以中国传统乐器笙、笛、管、箫、筹等吹管乐器为主干乐器，辅以丝弦和打击乐器组合演奏，兼容声乐和器乐的综合性表演形式，至今广泛流布在中国大陆北部地区佛教法事、道教法事、民间音乐会、雅集型乐社演奏活动中，是中国传统音乐文化中少有的贯通古今数千年传承不断的重要乐系。

本项目继承杨荫浏、李纯一、黄翔鹏、袁静芳等前辈倡导并躬行的重视音乐实践、重视基础研究的治学理念，践行黄翔鹏先生在研究工作实践中总结出来的乐器、乐谱、乐律和乐调综合考察研究的方法，得益于袁静芳先生乐种学理论的启迪和引导，融会贯通地对中国传统笙管乐整体进行乐律学实践和理论的研究，在研究对象、研究方法上是新的探索。把中国传统笙管乐的乐律学理论研究和历史渊源梳理联系起来，便于大致廓清传统笙管乐乐律学理论是如何在历史过程中形成和发展的，乐律学理论是如何在实践中得以具体运用的。从文献图像资料、存世文物、民间俗语、古今乐器实物、乐器音律性能、乐器演奏技术、各类字谱抄本、经典曲目、乐派师承脉络等方面精细审辨，力求多方面贯通契合，对乐律学问题一点一滴做出合乎学理的阐释。从复杂的个别现象探究一般规律，举一反三，钩沉笙管乐艺术实践经验传承统系中隐沦的乐律学逻辑，把表象升华到理论层面进行概括归纳，是本项目研究的基本方法。一大批学者半个世纪以来的前期相关研究，是本项目研究得以进行的前提和起点，他们的研究方法和研究结论是本项目研究的重要学术参照。

本项目侧重于以下方面的研究：中国传统笙管乐历史渊源研究、中国乐律学基本理论和乐律学实践经验之关系、笙管乐俗字谱和工尺谱谱字孰先孰后之说法、笙管乐字谱解译的理论与实践、笙管乐十二律实践的理论和物质基础之联系、传统十七管笙的基本律制问题、民间“笙·母律居中八五度调律法”如何做到在十七管笙调出十二律、传统十七管笙的重复音和合音法、笙管乐“合”字（黄钟律）律高基本稳定之现象、十七管笙十二律实践与中国古代历朝律名变易之研究、笙管乐二均七调实践之综合研究、成寿寺云锣七调与泰山岱庙藏谱七调结构类型研究、佛教京音乐瑜伽焰口中的宫调运用情况研究、西安古乐社乐器的宫调研究。项目结项文本通过环环相扣的系统论证，表述了一些新的学术观点，略举几点如下。

（1）笙管乐滥觞、形成、衍变的历史，和华夏文明的历史是同源、同步的。八千多年前的贾湖骨笛和当代的传统管乐器“筹”在器型、发音原理和演奏方法上有内在的一致性。周代礼乐是传统笙管乐一脉相承的文化渊源，这是我们认识笙管乐历史文化价值的一个十分重要的推断。目前学界对“笙管乐”有狭义和广义两种理解和定义。狭义的笙管乐概念立足当今，笙管乐之“管”字专指俗称为管子的乐器，乐种的应律乐器配置中若有笙、笛而无管子，则不属于笙管乐。本文则采用广义的、历史的笙管乐概念，从古义，将笙管乐的“管”字作吹管乐器的通称。杨荫浏先生把冀中“吹歌会”、北京寺院笙管乐都称之“管乐”，也是把“管”字作为吹管乐器的通称。根据目前尚存的传统笙管乐乐器配置的大体情况，广义的传统笙管乐范畴定义为：由笙和笛子、洞箫、管子、筹等吹管乐器为主要应律乐器，与鼓、钹、云锣等击乐器和胡琴等弦乐器合奏的音乐。如是，孔庙祭典音乐从来不用管子，西安鼓乐历史上使用管子，由于缺乏善吹管子的乐手，管子在当今乐队中已经少用或不用，孔庙祀典音乐和西安鼓乐都属于笙管乐系。事实上，孔庙祭祀音乐和西安鼓乐的乐律学规律与佛教京音乐、京津冀民间音乐会、泰山岱庙笙管乐、五台山佛教笙管乐、晋北道教笙管乐等是完全相通的，佐证了广义的笙管乐释义的客观性和合理性。

（2）笙管乐为什么会得到世人崇尚？其神圣雅正的属性由何得来？合理的诠释必然溯源到中国古代中原文化和周代国家礼乐制度。笙是华夏族祖先原创的最古老乐器之一，几千年来乐器形制、发音原理基本稳定，以其音律固定、律声相和为“五声

之长”。如今笙师在笙管乐队中普遍的“掌教”地位，是宗周礼乐官秩制度的遗踪。俗名“笙管乐”把笙作为冠名首字，有其古老的文化内涵。尚存的传统笙管系乐种在中国北方地区的流布比中国南部地区明显密集，乐种形态的完整性也相对保存较好，是缘于中国古代中原文化影响力的地区差异。

（3）笙管乐继承了周代肇始的十二律实践的艺术经验和完整的乐律学统系，这个统系并没有因为历代封建王朝的更迭而发生实质性改变。民间笙管乐社遵循着古老的黄钟标准这一现象，张振涛博士将其归结为中国封建社会高度的稳定性必然导致的文化传统的持续性，本项目成果认为，笙管乐在实践中形成的乐律学体系自身的严密性、保守性、兼容性、灵活性、广泛性也是深刻的内在原因。

（4）古代十二律有既定的音高，这是音乐艺术实践的基础。具体某一律是什么律吕名称，存在地区、国家、时代的差异。曾侯乙编钟铭文就反映出东周各国的黄钟律音高是不相同的，但是都在十二律的框架中。从笙律和谱字的稳定性推度，史书中记载的历代宫廷修乐定律的行为，可能对乐工的十二律实践并没有产生实质性的影响。用常识来判断，下层乐工可能是以不变的十二律实践来巧妙对应历朝上层随意的律吕名称的标新立异。乐工要在恰当的音域歌唱，要用熟悉的技法演奏乐器，不同的曲目要旋宫转调演奏，作为艺术实践基础的十二律就不可能频繁变更。即便是皇权一时强制所为，其实际影响的程度和范围是十分有限的。纵观亘古，历代皇朝变来变去的可能只是十二律的名称而已。沈括、蔡元定都把十二律名与工尺谱字联系起来，而民间采访中从未闻笙管乐师就工尺谱字与十二律名对应之说，在笙管乐的传承过程中，被弃之不提的往往是对艺术实践无关紧要的东西。笙管乐师把抄本中的工尺谱字与笙管乐器的音位、指法一一固定对应，对常用调转换之间的关键谱字烂熟于胸，却是普遍的事实。

（5）“律也者，本之人声”，古代十二音律的绝对高度一定与人的听觉和嗓音生理有微秒的因果关系，当今存世的活态的笙管系乐种多数本调宫音“合”字（黄钟律）音高稳定在 e^1，17 簧笙的音域与人声歌唱的自然音域完全契合，与笙管乐兼为歌唱伴奏有重要干系。人嗓音域有限,律调太高则“揭不起”，太下则“拽不出”。北宋景祐年间，李照新乐比旧乐下三律。太常歌工就歌不成声只得私贻铸工减铜，使律声清歌乃协，而李照全然不辨。这是史载的宋廷修改乐律高度实际徒有虚名的事例，新乐律高与人声音域不符，歌工就必然会设法抵制，否则无法演奏、演唱。五台山佛教瑜伽焰口施食法事中笙管乐贯穿始终，既为僧人的赞呗伴奏，也有穿插的笙管纯器乐演奏，称之“笙管焰口”“音乐焰口”。这种兼容声乐和器乐的笙管乐演奏形式是古代传统的延续，一般人嗓生理机能的限定，对笙管乐十二律绝对音高的相对稳定，产生决定性的影响。

（6）古代乐工在艺术实践中创造了燕乐半字谱，即“厶、マ、⊥、勺、人、丨、ソ、夂、ク”等符号，这些半字符号在乐工艺术实践中有声有义，有具体音高和唱名，与乐器音位和演奏指法一一对应。这些符号在运用的过程中不断得到充实和完善，乐工能熟练使用，可以满足艺术实践的基本需要。乐工是一个特殊的社会阶层，由于团体、地域、乐种、乐器、师承关系不同，理念不同，各自使用的半字符号会有相通之处，也必然会存在许多差异。乐工创造的半字谱符号体系，没有经过国家层面的基本规范和统一，在印刷传播技术还不发达的时期，非乐工之人要把这些半字谱符号的复杂情况用文字记载下来，是相当困难的。这是在中国古代史籍文献中，没有半字谱这方面详尽记载的重要原因。现在典籍中所见相关零星记载，也很难反映半字谱在历史中演变的全部事实。半字谱在工尺谱之先是可以肯定的事实。陈元靓《事林广记·管色指法》记载:“夂音六、リ音凡、フ音工、人音尺、く音勾、幺音上、丶音一、マ音四、厶音合、の音四”，反映的正是工尺等汉字音节是半字符号的唱名音节这样一种对应关系。最早的半字符号与十个拟配的音节近似的汉字“合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五”，在字体笔画上压根没有任何关系。越古老的半字谱符号（如“敦煌乐谱”）与楷写汉字笔画的趋异性越大。“厶、マ、丶、⊥、勺、人、丨、ソ、夂、ク”十个符号代表由低到高的音列，人声韵唱 huo、si、yi、shang、ge、che、gong、fan、liu、wu 十个音节时的发声共鸣部位也是一个上升序列，这种音节发声共鸣部位和音列由低到高的对应不是偶然巧合，体现出中国人巧用汉字音节声韵表达无形音声音高变化的智慧。

（7）貌似浅陋的十个工尺谱字“合四一上勾尺

工凡六五”，隐含着完全的十二律，隐含着古老的、严密的、富有中国人思维特点的传统乐律学宫调理论和实践统系。从沈括对字谱与律名详备的记述中，知“合”字可配黄钟，为黄钟均；也可配大吕，为大吕均。文献检索和出土乐器乐律考证成果相印证，钟磬按照黄钟、大吕二均编悬，吹管乐器按照小二度关系常规配置备用，琴瑟按照小二度关系的两均调弦，黄钟、大吕二均乐器配置在古代乐工的音乐实践中，是普遍客观的存在。工尺谱字一字可以配二律，笙管乐本调（合字为宫）的名义下，就可能是黄钟、大吕二均声，笙管乐七调的名义，实际包容了十二调的旋宫实践。按黄钟、大吕两均各配置一套乐器，在字谱体系、宫调体系、演奏技法都不需要改变的情况下，完成黄钟、大吕二均十二律旋相为宫的实践，彰显出笙管乐工用表面简单的乐器指法和谱字以简驭繁的聪明才智。民间有筒音相差半音的雌雄笛、雌雄箫，大哨管子比小哨管子低半音，北京智化寺收藏有音律高度相差半音的十七管旧笙，陕西周至县南集贤东村乐社的笛子比西村乐社的笛子筒音高半音，西安东仓乐社的官调笛筒音比城隍庙乐社的平调笛筒音低半音，这些事例都佐证传统笙管乐十个谱字背后的黄钟、大吕双均十二调的实践是客观存在的，我们寻觅到了接近本原来诠释传统笙管乐十二律旋宫实践的基本规律。

（8）传统笙管乐器原本具备演奏七调的音律条件。现在的笙管乐队多则演奏四五调，少则演奏一两调，长期自生自灭的社会生存环境，传统宫调理论失传，乐器演奏技艺荒疏和曲目旋宫转调演奏实践荒废，是可以想见的。代远年湮，传统笙管乐十二律实践的事实被尘埃掩盖了，今人对典籍中的相关记载也将信将疑。健在的乐师对七调亦语焉不详。中国艺术研究院音乐研究所收藏的北京成寿寺传世的字谱手抄本《成寿寺旧谱》（成本时间不详）中，绘有云锣七调的音位图。山东泰安文物管理处收藏七本写有《玉音仙范》（岱宗）字样的道教笙管乐字谱手抄本，其中一本抄有《七调迎仙客》一曲，字谱用“六字调”固定唱名抄写，从“六字调”开始，相继旋宫七次，每次旋宫用前调结束音宫音和后调起始音徵音同谱字转换，最后再回到“六字调”。以上两份谱本提供了非常难得的笙管乐可以演奏七调的文本资料，据此归纳出成寿寺云锣七调和泰山岱庙藏谱七调两种类型。根据北京成寿寺字谱手抄本中的七调，结合笙管乐一字二律、一调二宫的乐学实践，概括出传统笙管乐黄钟均、大吕均七调音律、谱字、宫调、音阶表，为认识中国传统笙管乐乐律学理论和实践提供参考。

（上接第 73 页）【扑灯蛾】异名同曲。本文提及的元曲《粉蝶儿》与两首明曲《宜春令》皆有【扑灯蛾】唱词，但是，其句式迥异于西安古乐【扑灯蛾】，当然，也不同于南宋【双胜子急】。这就有必要探讨南宋【双胜子急】、西安古乐【扑灯蛾】与元散曲【扑灯蛾】的词曲组合不匹配问题。

最后，请允许我以黄翔鹏先生之语结束本文：历史上的“今乐”，事实上是古乐生命延续，它在传承过程中分别以原始面目、渐变的面目、发展了的面目流传至今。好像长江大河，从金沙江流到吴淞口，其中总有来自源头的活水，在变迁中总能保持着自身形态的稳定性。①

附言：本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“赚曲研究——基于数据的实证分析”（编号 14YJC760076）、中国博士后科学基金第 56 批面上资助项目“《愿成双》谱解译研究”（编号 2014M560173）、上海音乐学院“高峰高原”学科建设计划阶段成果，并于 2015 年 8 月 22—23 日在中国艺术研究院音乐研究所倡议举办的“理念·视角·方法：中国音乐文化史学术研讨会”宣读。

① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，《中国音乐学》1987 年第 4 期。